

образом, тенденция лирического лаконизма, сжатости и вместе с этим «концентрированности» и напряженности выражения лирической эмоции заявляет о своей состоятельности. Нельзя не заметить, что названная нами тенденция часто подразумевает обращение автора непосредственно к окружающей его действительности как к источнику поэтического:

Нету рифмы? А вывеска «Мебель»  
там, напротив, висит для кого?  
Где же дождь? На бледнющем небе,  
Обещали, да нет ничего... [2]

### *Литература*

1. Решетов А.Л. Собрание сочинений в 3 тт. – Екатеринбург, 2004
2. Дозморов О. Нету рифмы?... // Дозморов О. Восьмистишия. Екатеринбург, 2004.
3. Фет А.А. Фантазия. // Фет А.А. Стихи. М., 1995. Здесь и далее курсив мой – Ю.Н.
4. Абашев В. Алексей Решетов: эстетическое и стилевое «самостояние» поэта. // XX век. Литература. Стил. Екатеринбург, 1998. Вып. 3.
5. Быков Л.П. Судьба души. // Урал, 1995, №8.
6. Матвеева Т.В. Учебный словарь: русский язык, культура речи, стилистика, риторика. – М., 2003.
7. Эйхенбаум Б.М. Об Анне Ахматовой // Эйхенбаум Б.М. О поэзии. Л., 1969.

*М. Плющенко*  
*Научный руководитель:*  
*к. филол. н., доцент*  
*Л.А. Назарова*

### **К ПРОБЛЕМЕ МУЗЫКАЛЬНОСТИ ЛИТЕРАТУРЫ: МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРИНЦИПЫ ПОСТРОЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА**

Интерес к проблеме взаимосвязи музыки и литературы никогда не ослабевал. Для многих исследователей взаимодействие и взаимопроникновение этих видов искусства — факт самоочевидный, ведь их онтологическое, генетическое и историческое родство не вызывает сомнений. С одной стороны, основания для сравнения, если можно так выразиться, лежат прямо на поверхности: поэзия и музыка обладают такими общими категориями, как интонация и ритм, что дает почву для многих исследований в области метрики и мелодики стиха. С другой стороны, более тонким проявлением музыкальности можно назвать сходство литературных произведений с музыкой на уровне композиции. Литературоведы весьма широко практикуют экстраполяцию на литературное произведение структурных принципов европейской музыки. Традиционно при анализе литературного текста, направленном на выявление в нем музыкальных принципов композиции, исследуются компоненты сюжета (составляется сюжетная схема) и мотивная структура произведения<sup>1</sup>. Однако в качестве структурных

---

<sup>1</sup> См.: Фейнберг Л. Музыкальная структура стихотворения Пушкина «К вельможе» // Поэзия и музыка. — М., 1973; Соколов О. О «музыкальных формах» в литературе: к проблеме соотношения видов искусства // Эстетические очерки. — М., 1979. вып. 5 (анализ «Невского Проспекта» Н. Гоголя); Эткинд Е. От словесной имитации к симфонизму: Принципы музыкальной композиции в поэзии // Поэзия и музыка. — М., 1973; Азначеева Е. Музыкальные принципы организации литературно-художественного текста. — Пермь, 1994 (часть 3).

составляющих, необходимых для идентификации музыкальной формы, могут выступать практически любые элементы композиции художественного текста.

**Система персонажей и точки зрения.** Музыкальным темам в литературном произведении могут быть уподоблены «голоса» персонажей. Герои могут выступать носителями какой-либо идеологии или выражать свою точку зрения по какому-либо вопросу или на какое-либо событие. При равноправии их голосов (и голоса автора в том числе) возникает эффект полифонии. «Множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных голосов» в произведениях Достоевского позволила М. Бахтину назвать писателя «творцом полифонического романа» [2:6–7]. В некоторых новеллах Ф. Фюмана аналогично проведению одной и той же темы в самостоятельных, равноправных голосах полифонического музыкального произведения, одно и то же событие по-разному излагается разными персонажами («Еврейский автомобиль», «Сражение за спортзал в Рейхенберге») [1:39–40].

В предыдущих примерах при выделении в структуре художественного произведения музыкальных принципов композиции важную роль играла, по терминологии Б. Успенского, система «точек зрения» в плане идеологии. Эффект музыкальности может возникнуть и при последовательной смене в произведении композиционных форм речи («точки зрения в плане фразеологии»). Принцип смены точек зрения реализован в полифонической поэме Б. Пастернака «Лейтенант Шмидт», где, по замечанию М. Гаспарова, «голос персонажа (или мысли его) чередуются с голосом автора, а голос автора меняет интонацию ... от отрывка к отрывку» [3:21]. Полифоническая структура этой поэмы прекрасно разобрана в работе Ю. Левина [4].

При неравноправии голосов (и статуса) персонажей могут возникнуть аналогии с характером отношений главной и побочной партий в сонатной форме. Например, в новелле Т. Манна «Тонио Крэггер», как отмечает Е. Азначеева, образы всех персонажей, кроме главного, подчеркнута функциональны. Практически все содержание образов второстепенных героев определяется функцией, которую они выполняют относительно главного героя. Функцию Ганса Гансена и Ингеборг Хольм, в частности, можно определить как функцию основных антагонистов Тонио Крёггера, что и позволяет исследовательнице говорить о конфликте главной и побочной партии в структуре новеллы, уподобленной сонатной форме [1 : 33].

**Пространственно-временная организация произведения.** В своей работе «О «музыкальных формах» в литературе» О. Соколов перечисляет ряд условий, при которых возникает сходство между литературным произведением и музыкальным. Одним из важнейших условий является «свободное решение пространственно-временной перспективы и вытекающая отсюда возможность возвращения в тексте или симметричного соответствия крайних частей». Речь идет, в частности, о так называемом «условном распоряжении временем в повествовании», о принципиальном расхождении с реальной жизненной логикой. Это, по мнению исследователя, приводит к тому, что общность с музыкальной композицией оказывается «еще более красноречивой, даже наглядной».

В качестве примера О. Соколов приводит новеллу О' Генри «Дороги судьбы» и пьесу Пристли «Опасный поворот». Герой «Дорог судьбы» оказывается на распутье перед тремя дорогами. В трех частях новеллы, каждый раз возвращаясь к моменту выбора, автор последовательно показывает три варианта его жизненного пути, контрастирующих между собой, но в то же время и связанных мотивом предопределения (любая из трех дорог ведет к гибели героя от пистолета маркиза де Бопертой). Таким образом, возникает «язвистая оригинальная форма», в основе которой лежит взаимодействие двух распространенных в музыке принципов: расхождения от

тождества и сведения к тождеству. В «Опасном повороте» после генеральной драматической кульминации и паузы на сцене неожиданно возобновляется начало первой картины с почти дословным повторением текста, а когда действие вновь подходит к «опасному повороту», дальнейшее развитие заменяется кратким мирным финалом. Это напоминает исследователю «кульминационное вторжение репризы с последующей кодой» [6:224 – 225].

Приведем еще один пример, в котором важную роль играет пространственная организация произведения. Ода Китса «Bards of Passion and of Mirth» посвящена теме «двойной» жизни души поэта после смерти: с одной стороны, души умерших стихотворцев вознеслись на небеса, с другой стороны, они живут в строках их произведений и памяти людей здесь, на земле. Развитие этой идеи находит свое отражение в композиции стихотворения, которую можно представить в виде упрощенной схемы сонатного аллегро. Первая и последняя строфы соответствуют экспозиции и репризе (разница между ними в интонации: в начале оды это вопросительная интонация, а в финале — восклицательно-утвердительная), а две срединные строфы, в одной из которых развивается тема жизни на небесах, а в другой — земной жизни, представляют собой разработку. Главным признаком сонатности, по мнению многих исследователей, является принцип взаимопроникновения двух контрастирующих тем. В данном стихотворении подобный эффект достигается за счет третьей темы (заключительная тема экспозиции, представленная строкой «Double-lived in regions new») и ее вариантов, обрамляющих вторую строфу разработки. Объединению двух тем способствует и пространственно-временная организация стихотворения: несмотря на явно выраженное пространственное противопоставление образов неба и земли, данная оппозиция снимается в рамках стихотворения введением образа души барда, которая одновременно присутствует в обоих мирах.

**Объемно-прагматическое членение текста.** Простое разделение произведения на части, главы и разделы также может заключать в себе музыкальный смысл. Рассмотрим структуру повести Алессандро Барикко «Море-океан». Произведение состоит из трех книг («Таверна Альмаер», «Морское чрево» и «Возвратные песни»), каждая из которых может быть уподоблена определенному разделу формы сонатного аллегро, а отдельные главы внутри книг при этом будут соответствовать музыкальным темам разделов. Вот как сам автор объясняет это явление: «У меня был замысел книги, которая начинается с центрального эпизода кораблекрушения, от которого в разные стороны разбегаются истории персонажей. С другой стороны, это не был сознательный выбор построить повествование в сонатной форме или из трёх частей, как в симфонии. Но формальные музыкальные механизмы прослеживаются хорошо; думаю, что я инстинктивно был им подвержен»<sup>2</sup>.

Сопоставительная характеристика формы сонатного аллегро и композиции «Море-океана» показана в таблице:

---

<sup>2</sup> Gimmi, Annalisa. *Raccontare per capire*. Corriere del Ticino, 16 marzo 1995 (пер. Смирновой В.).

Часть сонатной формы		Часть повести		Основные сюжетные линии
Экспозиция	Главная тема	Кн. 1	1,2, 3,4	Таверна «Альмаср». Берег моря. Волны. Плассон рисует. История болезни Элизевин. Приезд в Таверну Бартльбума. Его встреча с Дирой и Дудом. История его шкатулки из красного дерева. Падре Плюш решает вести Элизевин к морю.
	Связующая Тема		5,6	История Анн Девериа. Плассон рисует. Бартльбум пишет письма своей несуществующей любви. Океаническая атмосфера. Элизевин уезжает к морю.
	Побочная Тема		7	История Томаса-Адамса после кораблекрушения. Преступление Савиньи. Адмирал Лангле.
	заключительная тема		8	Присутствие всех героев. Рассказ об их пребывании в таверне.
Разработка		Кн. 2		Рассказ об истории кораблекрушения «Альянса». Смерть моряков и Терезы.
Реприза		Кн. 3	1	Элизевин
			2	Падре Плюш
			3	Анн Девериа
			4	Плассон
			5	Бартльбум
			6	Савиньи
			7	Адамс
			8	Седьмая комната

Как видно из приведенных примеров, основания для утверждения сходства между композицией литературного произведения и той или иной музыкальной формой могут быть самыми разнообразными. При этом количество самих музыкальных форм, усматриваемых в структуре художественных произведений, весьма ограничено (фуга, сонатное аллегро, симфония, вариации и еще несколько редких форм).

Следует учитывать, что при всей бесспорности факта изначального синкретизма музыки и слова сопоставление литературы с музыкальным искусством всегда носит условный характер. Как отмечает А. Махов, эффект музыкальности «всегда остается в значительной степени иллюзорным, поскольку якобы «музыкальные» приемы в литературе на самом деле либо имеют общеэстетическую природу, либо были заимствованы музыкой из области словесного творчества, а специфически музыкальные средства выразительности, связанные с фиксированной звуковысотностью, литературе недоступны» [5]. В силу условности сравнений мы и имеем такое разнообразие «литературоведческих трактовок» одних и тех же музыкальных явлений. Большинство аналогий носит характер метафоры, поэтому к анализу композиции художественного произведения с точки зрения музыкальных принципов построения текста должны предъявляться серьезные требования.

### Литература

1. Азначеева Е. Н. Музыкальные принципы организации литературно-художественного текста. Пермь, 1994.
2. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.
3. Гаспаров М. Л. Рифма и жанр в стихах Бориса Пастернака // Русская речь. 1990. №1.
4. Левин Ю. Заметки о "Лейтенанте Шмидте" Б.Л. Пастернака // Boris Pasternak. Essays. Stockholm, 1976.
5. Махов А. Е. Музыкальность // Литературная Энциклопедия терминов и понятий. М., 2003. Стлб.
6. Соколов О. О «музыкальных формах» в литературе: к проблеме соотношения видов искусства // Эстетические очерки. М., 1979. Вып. 5.

**А. Потапова**  
*Научный руководитель:*  
*д. филол. н., профессор*  
**Л.П. Быков**

### О ТИПОЛОГИИ ПЕРСОНАЖЕЙ В ДРАМАТУРГИИ НИКОЛАЯ КОЛЯДЫ (НА МАТЕРИАЛЕ ПЬЕС ЦИКЛА «КРЕНДЕЛЯ»)

В 2002 году вышла книга пьес Николая Коляды «Кармен жива», в которую вошли и четыре пьесы из цикла «Кренделя»: «Кармен жива», «Пиявка», «Моцарт и Сальери» и «Пишмашка». В 2003 году увидела свет книга пьес и киносценариев Н. Коляды под названием «Носферату», где было опубликовано еще пять пьес из этого цикла: «Носферату», «Дудочка», «Нюра Чапай», «Откуда-куда-зачем» и «Нежность».

Пользуясь терминологией, предложенной О. В. Мирошниковой, мы понимаем цикл как *наджанровое* образование, поскольку он состоит из целостных и самостоятельных произведений, в результате взаимодействия которых возникает единство всего цикла. И, конечно, данный цикл Н. Коляды является *циклом-произведением*, или *первичным авторским циклом*, так как изначально задуман самим автором в качестве художественного целого [См.: 4].

Структурный принцип объединения пьес в цикл «Кренделя» заключается в том, что все входящие в него пьесы - одноактные, а драматургические произведения небольшого объема нередко стремятся к сближению, объединению в единое целое при сохранении своей композиционной и сюжетной самостоятельности (вспомним хотя бы «Провинциальные анекдоты» А. Вампилова).

Действие большинства пьес Николая Коляды, в том числе действие всех девяти из рассматриваемых пьес, происходит «в наши дни».

Что касается топоса, то событийный ряд пяти из девяти пьес (то есть более половины) разворачивается в предельно суженном пространстве: это двух- или трехкомнатная квартира не выше чем на пятом этаже.

Итак, можно говорить о единстве времени и места не только внутри каждой отдельно взятой пьесы цикла, но и внутри целого цикла в его совокупности.

Несмотря на сюжетную и композиционную разницу пьес, их объединяет множество сквозных мотивов. О подобном сочетании пишет А. В. Чичерин (применительно к Форсайтовскому циклу Дж. Голсуорси): «Далекое оказывается